Grandes escritores latinoamericanos

32 Rodolfo Walsh



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"Argentinitos – 20 de diciembre de 2001" (2001/2004), del escultor Ricardo Longhini (Buenos Aires, 1949). El artista recogió los despojos en el desolado escenario de la batalla que enfrentó al pueblo con el gobierno de De la Rúa: perdigones de goma, esquirlas de plomo, restos de granadas y vanas bolitas de vidrio para detener a la policía montada. En el centro de la figura compuesta de esos fragmentos sobre pavimento, un sol de cascotes con un rayo por cada muerto. El arte da cuenta de las huellas del conflicto y la violencia en una sociedad donde –como decía Walsh– el crimen sobrevive aunque los gobiernos cambien



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. María Inés González

Colaboración Especial:
Aurora Ravina
Guillermo Saccomanno

Agradecimiento a Juan José Delaney
por la foto del grupo pastoral pasionista

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

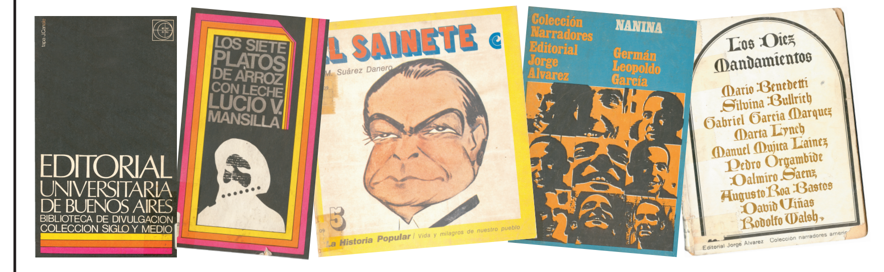
ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Rodolfo Walsh



LA ESCENA AMERICANA

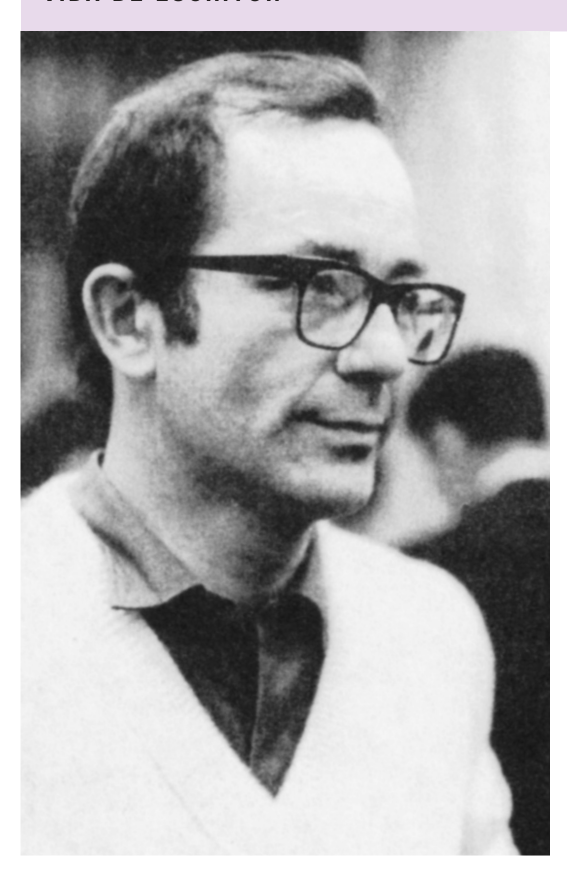
La urgencia de un cambio social fue el eje que selló la tarea intelectual de los años '60 y comienzos de los '70 en Latinoamérica. La noción de trabajo letrado como actividad política modeló la función asignada a la escritura e impuso en el imaginario colectivo el dogma del poder de la palabra. Rodolfo Walsh jugó gran parte de su historia en un frente doble: militancia política y literatura. Y polemizó consigo mismo sobre la posibilidad de coexistencia de ambas prácticas sin traicionar ninguna. Fue el "intelectual orgánico", en términos del filósofo italiano Antonio Gramsci: el que, vinculado a la lucha revolucionaria, actúa y, a la vez, reflexiona sobre su práctica, con un pensamiento libre y crítico que desborda imperativos partidarios. El periodista Miguel Bonasso, que trabajó con Walsh para el diario *Noticias*, de Montoneros, define a esa generación como "hija directa de la Revolución Cubana; nos formamos con una conciencia guevarista y con el compromiso de unir la palabra y la acción". Cuba, entonces, se convierte en punto de confluencia de escritores comprometidos de izquierda, de todos los países. Allí actúan como jurados del Premio Casa de las Américas, como alfabetizadores, como periodistas. La confianza en la transformación por la palabra se vuelve mito y, por lo mismo, pasa a ser *leit motiv* la idea de educar al pueblo como remedio para liberarlo de la esclavitud ideológica del capitalismo. El empeño en la divulgación de la cultura da pie en el continente a numerosos proyectos, tanto públicos como privados: centros culturales, periódicos, editoriales "no comerciales", revistas literarias. Buenos Aires fue, en este sentido, "ciudad faro" del continente. Juan Carlos Mangieri funda la editorial *La Rosa Blindada,* "un emprendimiento cultural; no una empresa que fabrica libros descartables". Más tarde, nació la revista que llevó el mismo nombre y reunió a intelectuales y artistas de variadas ramas –historiadores, poetas y narradores, pintores, periodistas y cineastas–; llegó a completar nueve números, desde octubre de 1964 hasta septiembre de 1966, cuando fue clausurada por el gobierno de facto de Onganía. En ese marco, las editoriales *Sudamericana* y *Jorge Álvarez* –de esta última fue permanente colaborador Walsh– constituyeron sendas empresas culturales que también desde el ámbito privado cerraron filas con la renovación. La personalidad de Boris Spivacow completa un cuadro de esa coyuntura: dirige el *Centro Editor de América Latina,* que publica, entre 1966 y 1993, incontables libros y colecciones de fascículos con el objeto de divulgar a precios populares la "alta literatura" y su estudio. En la esfera pública, él mismo se hace cargo de *Eudeba* –Editorial de la Universidad de Buenos Aires– que, fiel al proyecto cultural de época, lleva el libro desde la esfera académica a los quioscos y vende, entre 1959 y 1966, diez millones de ejemplares. En 1973, se funda la revista *Crisis*, con la conducción de Federico Vogelius, Eduardo Galeano, Juan Gelman y Aníbal Ford. Un ícono del período que, a diferencia de *La Rosa Blindada,* era un producto masivo con tiradas de varias decenas de miles de ejemplares. Concebida desde el peronismo de izquierda, representaba el modelo de literatura, ideas y arte opuesto al de la clase dominante. En este encuadre, el ensayo compitió con la ficción entre los elegidos por el público, y libros como *Las venas abiertas de América Latina*, de Galeano o *Para leer al Pato Donald,* de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, se concibieron como de "lectura obligatoria" para entender la acción del imperialismo norteamericano sobre América Latina. La ampliación del público lector fue un esfuerzo programado para fundir arte y política en un empeño común, colectivo y revolucionario.





Tapas de publicaciones masivas de las décadas del '60 y '70 en Argentina: Centro Editor de América Latina, Jorge Álvarez, Eudeba

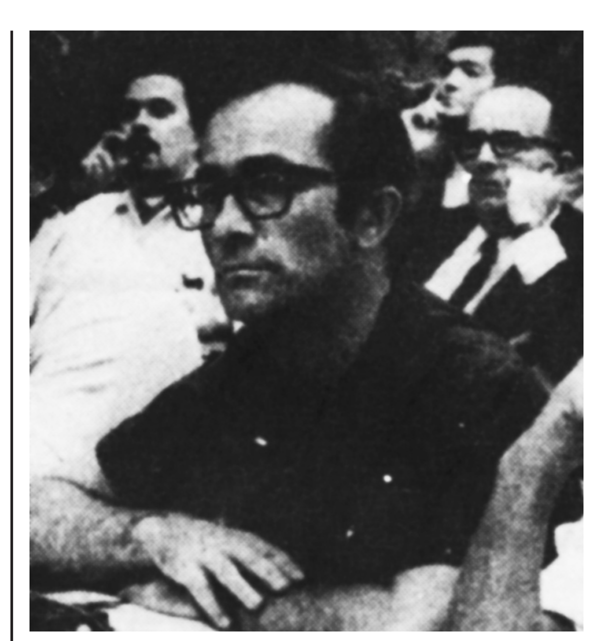




El escritor argentino Rodolfo Walsh

En el tramo medio del río Negro, en la provincia del mismo nombre, se levanta Choele-Choel, ciudad agropecuaria donde se instala como mayordomo de estancia el irlandés Miguel Walsh con su mujer. Allí nace el 9 de enero de 1927 Rodolfo, primer hijo entre seis hermanos. En 1932, los Walsh buscan independizarse y arriendan una chacra, en el sur de la provincia de Buenos Aires, pero el proyecto termina en una catástrofe económica que obliga a la familia a mudarse a la ciudad y a sus miembros, a dispersarse. Rodolfo irá como pupilo, en 1937, a un colegio irlandés de Capilla del Señor, que recibe a huérfanos y pobres. Luego, entre el '38 y el '40, será alumno de otro, de curas irlandeses, en Moreno, donde vivirá experiencias que ficcionalizará en futuros cuentos. De joven, la editorial Hachette es su primer contacto laboral con el mundo de las letras: primero como corrector de galeras –los cuentos "La aventura de las pruebas de imprenta" y "Nota al pie" son un homenaje, en tonos dispares, a esa profesión–; pronto, como traductor, debido a su dominio del idioma inglés; mucho más tarde, como antólogo, con *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) y *Antología del cuento extraño* (1956). En La Plata, donde fija residencia con su primera mujer, Elina Tejerina, accede a la planta de la revista *Vea y Lea* tras lograr el primer premio con "Las tres noches de Isaías Bloom", en un concurso de cuento policial organizado por esa publicación y editorial Emecé –cuyo jurado integraron Borges, Bioy Casares y Leónidas Barletta–. A la vez, colabora en *Leoplán,* donde firma sus cuentos y artículos con el seudónimo de "Daniel Hernández", nombre del detective intelectual, experto ajedrecista, especie de alter ego de su creador, y protagonista de los relatos policiales de *Variaciones en rojo* (1953), su primer libro del género, con el que obtiene el Premio Municipal Ciudad de Buenos Aires. Su maestría en el policial racionalista de corte inglés se inspira en Borges y repite el gesto del maestro de recuperar, desde la alta cultura, los géneros considerados "menores". Se corresponden con esta etapa de creación una pacífica existencia acomodada, el inicio de su consagración como escritor de literatura "burguesa" –de la que luego renegará– y su indiferencia respecto de la política, embanderado en un tácito antiperonismo. Solo en los '40, de adolescente, había tenido una militancia fugaz en la Alianza Libertadora Nacionalista, que repudiaba el imperialismo norteamericano y británico desde la derecha. Pero, como una metáfora escrita por la realidad, la vida de Walsh hace un viraje cuando es interpelado en un café, con una frase que encierra un oxímoron ante el cual la razón matemática del autor queda atrapada: "Hay un fusilado que vive". Se trata de la historia de Livraga, una de las víctimas de los fusilamientos de militantes justicialistas por la Revolución Libertadora, en 1956. Este año es clave en la transformación ideológica y literaria de Walsh: simultáneamente investiga –desde fuera del partido– la proscripción, persecución y asesinato de militantes peronistas, e inicia, con "Simbiosis", una nueva serie de cuentos policiales, ahora protagonizados por el comisario Laurenzi, donde sobre la asepsia del método racionalista se imponen el saber de la experiencia y los factores concretos que inciden en la regulación de la justicia en el país. Walsh se vuelve "otro": la investigación y la publicación de los testimonios lo enfrentan a las "voces en la calle" y a su propia inseguridad: debe ocultar su nombre, armarse, mudarse de viviendas. En los periódicos *Propósitos, Revolución Nacional*, *Azul y Blanco* y *Mayoría* da a conocer sus notas originales de lo que luego será *Operación Masacre* (1957). En 1959 publica, en *Mayoría*, las notas sobre otro affaire de

crimen organizado desde el poder estatal: las del *Caso Satanowsky*. El sesgo que ha dado a su vida lo lleva a permanecer en Cuba dos años, tras el triunfo de la Revolución. Allí participa, junto con el periodista argentino Jorge Massetti, de la fundación de Prensa Latina, donde logra descifrar –ayudado por libros de criptogramas, al estilo de su personaje de ficción– un mensaje en clave, dirigido a Washington por el jefe de la CIA en Guatemala, en el cual se informaba de los planes de entrenamiento de exiliados cubanos en ese país, para invadir la isla por Playa Girón en 1961. Cuando regresa a Buenos Aires, continúa una sólida trayectoria literaria: incursiona en el teatro con *La batalla* (1964) y *La granada* (1965); publica *Los oficios terrestres* (1965) y *Un kilo de oro* (1967), dos libros de cuentos. Debido al prestigio alcanzado en el campo literario, es convocado como jurado de concursos célebres: "Primera Plana/Sudamericana", en Buenos Aires; "Casa de las Américas", en La Habana; "Seix Barral", en Barcelona. Su labor periodística de esos años está nutrida de "crónicas" aparecidas en *Panorama* (1966/67) y en *Jorge Álvarez*, en las que juega en el límite con los mecanismos de la narrativa literaria y la precisión objetiva de la investigación periodística. Por entonces, integra el staff más íntimo de *Jorge Álvarez* junto con Piri Lugones, Rogelio García Lupo, Joaquín Lavado (Quino) y Ricardo Piglia. A medida que avanzan los '60, las elecciones del escritor toman cada vez más firmemente, como meridiano, el avatar político. En 1968, Perón le presenta en Madrid a Raimundo Ongaro, líder de la fracción combativa del sindicalismo, disidente de la oficialista, quien lo invita a sumarse a la lucha. Walsh será, desde entonces, director periodístico del *Semanario de la CGT de los Argentinos*, cuyo primer número sale a la calle el primero de mayo de 1968, con Horacio Verbitsky como jefe de redacción. Editan 49 números hasta que, en 1969, es allanado el local, y Ongaro, detenido. Seis números más aparecerán, irregulares, clandestinos, hasta febrero de 1970. En estas páginas, Walsh publica el embrión de sus investigaciones sobre los auténticos responsables de la muerte del sindicalista Rosendo García. El trabajo encubierto y en riesgo se volverá una constante: en 1971, inicia, a escondidas, con el director Jorge Cedrón, la filmación de *Operación masacre* (que se estrena en 1973). Entre 1970 y 1973, dicta en las villas clases de periodismo, que compila en *Semanario villero*; mientras tanto, milita en las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas), organización que luego abandona para entrar a Montoneros, de la cual será oficial segundo con el alias de "Esteban". La lucha armada, sin embargo, no lo hace claudicar de su certeza en que la palabra también es un arma. Por eso, funda y redacta, junto con Gelman, Paco Urondo y Verbitsky, el diario de la organización, *Noticias*, que alcanza una tirada de 130.000 ejemplares diarios. Sus últimos años ven el avance de la derecha dentro del peronismo y el peligro de un nuevo golpe militar. Cuando este se produce, polemiza duramente con la cúpula de Montoneros y escribe con tenacidad en ANCLA –"Agencia clandestina de noticias"– y en "Cadena informativa", desde donde denuncia el plan de la dictadura: "El Terror se basa en la incomunicación. (...) Derrote el terror. Haga circular esta información". En 1976, su hija mayor, María Victoria, miembro de Montoneros, se suicida, cercada en su casa, para no entregarse a las FF.AA. Al cumplirse un año de dictadura, Walsh redacta su "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar". Al día siguiente, sin conocerse aún el envío de la Carta a los medios, su casa de San Vicente es ametrallada y violada. Walsh no está allí, pues ha acudido a una cita que resultará ser una emboscada: un grupo de tareas de la ESMA trata de secuestrarlo; el escritor se resiste y lo matan. Como el de su hija, el cadáver de Walsh nunca fue encontrado. Seis meses antes, en su "Carta a Vicki", el hombre de letras había despedido el cadáver robado de la muchacha con palabras para borrar el olvido y afirmar la presencia. Desde el 25 de marzo de 1977, servirían también para despedirlo a él: "el verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizás te envidio".





Rodolfo Walsh, en un Congreso de la Lengua en Cuba en 1968. Allí residió dos años después del triunfo de la Revolución socialista



Foto de grupo de la pastoral pasionista irlandesa en la zona rural de la provincia de Buenos Aires, a principios de la década del '40

FORMAS AGAZAPADAS DE LA VIOLENCIA

"Irlandeses detrás de un gato", "Los oficios terrestres" y "Un oscuro día de justicia" –en *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*– conforman un ciclo cuentístico basado en las vivencias de Walsh en un internado irlandés. La acción en el microcosmos colegial muestra cómo las relaciones de poder permean todos los ámbitos, y cómo su ejercicio injusto engendra una violencia solapada, contenida y, por eso, quizá más perversa. Esa pequeña sociedad copia a la grande: los chicos, sometidos a un régimen despótico –no comen la misma clase de comida que los adultos, las cartas familiares son leídas antes de ser enviadas, son golpeados por el celador– repiten, entre ellos, el mismo sistema de jerarquías y liderazgos, los abusos físicos y las burlas contra el más débil. Los relatos forman un hilo de aprendizaje que arranca con la llegada de "El Gato" –el "nuevo"– y el obligado rito de iniciación, y cierra con la metáfora política sugerida en "Un oscuro día de justicia". En este, el alumnado –llamado "el pueblo"– se une contra un enemigo común: el celador Gielty, que somete a la lucha a puño desnudo a Collins, el niño más frágil. Todos esperan la llegada del "tío Malcolm", el "héroe" que vendrá a salvarlos del autoritarismo. Pero este es derribado mientras se distrae saludando a quienes lo aclaman, como si fuera una estrella. Ese es el momento epifánico del texto y su cierre simbólico: "el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo, (...) que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza". No hay, por lo tanto, mesías que sirva para derrotar un sistema injusto sino solo la acción colectiva. "Cartas" y "Fotos" (*Un kilo de oro, Los oficios terrestres*) comparten artificios experimentales: alternancia de persona gramatical y punto de vista; uso del collage –funden distintos géneros–; fragmentación y elipsis; mezcla de niveles de lengua; unión de palabras dichas y pensamientos que fluyen; ausencia o uso desviado de la puntuación–. Pero, además, están unidos por los mismos personajes que habitan un espacio común: el campo bonaerense. "Cartas" sucede en la década infame; "Fotos", durante los dos primeros gobiernos peronistas. Ambos muestran las siniestras relaciones que engendra la desigualdad entre clases –casi castas–, que conviven en un espacio cuya apropiación consolidó a la oligarquía terrateniente en el poder, en el país agroexportador nacido en el siglo XIX. Así lo señala a su hijo el estanciero Jacinto Tolosa, senador del conservadurismo: "Acordate [de] que la pelota se patea en Buenos Aries pero el pie se apoya aquí". Los hijos de Tolosa tienen amigos más humildes. En "Fotos", Jacinto Tolosa (h.) es amigo de Mauricio, hijo de un comerciante próspero; en "Cartas", Estela, hermana de Jacinto, es amiga de Lidia, la mayor de los Moussompes, chacareros vecinos. En los dos relatos, la tragedia ocurre cuando el advenedizo intenta acceder a bienes que le han sido vedados por tradición de clase: la diferencia que la supuesta amistad solapa se hace ostensible. Moussompes se niega a vender su chacrita a Tolosa, para quien esa propiedad es "una espina en el corazón de [su] campo"; termina preso, acusado de cuatrerismo por un comisario corrupto, y su hija, como sirvienta en la estancia. Las cartas con errores ortográficos que Moussompes envía desde prisión a su familia o a su abogado marcan lo inadecuado de su pretensión de ser dueño de una tierra unida a una estirpe. En "Fotos", Mauricio quiere ser fotógrafo artístico para "restañar la gran herida del tiempo por donde sangran los hombres, frenar la corrupción de cada mirada, que nada se mueva". Pero la fotografía no es imaginada como "arte" ni el arte es para todos. Mauricio pasa a ser "el Loco" y es arrastrado al suicidio. Los 41 "bloques" del cuento son como instantáneas que reponen la acción que Mauricio no pudo llevar a cabo. También en este caso, el que todo lo tiene se queda con lo poco que anhelaba el que casi nada tenía: Jacinto (h.) se casa con la novia de Mauricio muerto.



La hora de las armas

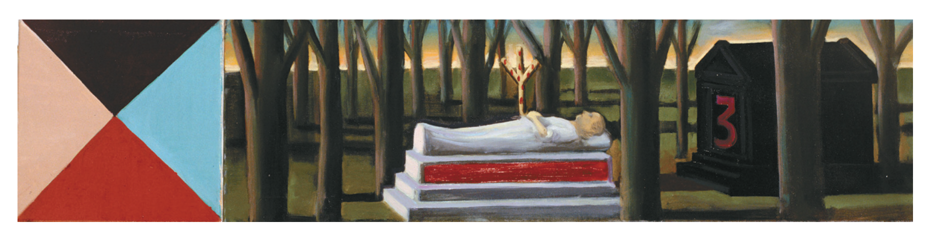
AURORA RAVINA

Los años ’60 ofrecieron el espectáculo de sociedades en las que la juventud, sobre todo, apostó con fervor, entusiasmo y esperanza inusitados al logro de un mundo mejor. La Argentina no fue ajena a esas inquietudes políticas, sociales y culturales agitadas mientras procuraba que creciera y madurara una democracia marcada por la proscripción del peronismo y sometida a un tutelaje militar, que volvió a enancarse en el poder en 1966.
Para entonces, el país cargaba con tres quebraduras institucionales perpetradas por otros tantos golpes de Estado –1930, 1943 y 1955– y una prolongada experiencia populista, que si había extendido la justicia social y la participación política, sin embargo había debilitado uno de los fundamentos de la democracia al cercenar las libertades individuales para disciplinar férreamente a los propios y desalentar sin atenuantes a los opositores. El resultado fue una sociedad polarizada donde la antinomia peronismo-antiperonismo se constituyó en el problema nacional a resolver. Semejante consecuencia se apoyaba en el sustrato de una idiosincrasia autoritaria e imbuida de un espíritu de confrontación permanente, cuyos orígenes podrían rastrearse desde muy atrás en el tiempo, responsable de que los conflictos políticos y sociales no hubieran tenido ni tuvieran la posibilidad de resolverse pacíficamente y donde apelaron y apelarían al ejercicio de la violencia tanto la sociedad como el Estado.
Las experiencias de la Revolución Cubana (1959) y del foquismo guevarista, la expansión de las diversas vertientes del marxismo como ideología redentora de sociedades atrapadas en las redes de un imperialismo que ahondaba cada vez más el deterioro económico y social, contribuyeron al viraje de la Argentina hacia una radicalización ideológica, trocada más tarde en radicalización política. Y aunque no todos pasarían de la teoría y el debate intelectual de una “nueva izquierda” a la acción armada, esta última alcanzaría fuerza suficiente como para que, en la época, la revolución adquiriera sentido y valor de imperativo social y político. También el Movimiento de los Sacerdotes para el Tercer Mundo, basado en la apertura del Concilio Vaticano II y el llamamiento de Paulo VI, que derivó en una opción por los pobres, alentaría el tránsito hacia una acción política más comprometida.
Si se puede fijar el surgimiento de las organizaciones armadas en el país hacia finales del decenio de 1950 y principio del siguiente con la actuación del grupo Uturunco y del Ejército Guerrillero del Pueblo en el noroeste, fue bajo el gobierno de la “Revolución Argentina” que aumentó la conflictividad social. El estallido del Cordobazo (1969), por su lado, selló la alianza entre estudiantes universitarios, organizaciones obreras radicalizadas y diversos sectores de la población para combatir la política del presidente de facto, general Juan Carlos Onganía. De las seis formaciones que aparecieron en ese mismo año, dos de filiación marxista y cuatro de orientación peronista, pronto se destacaron el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), en el primer grupo, y Montoneros en el segundo y, para 1974, eran las únicas que quedaban. Convencidos de que la vía armada era la única posible para abrirle al pueblo el camino al poder, ambas organizaciones se embarcaron en operativos de una violencia creciente, que alcanzó su punto máximo en 1970 y 1973 y recrudeció en 1974, cuando Perón, que había auspiciado la acción de Montoneros, los privó de su respaldo. La sociedad argentina, presa de contradicciones profundas, vivió en los años ’70 un tiempo de extravío lacerante, que la expuso a los embates del terrorismo de Estado. Una solución de metodología aberrante cuyo patrimonio se reparte entre el último gobierno constitucional del tercer peronismo y la dictadura militar impuesta por el golpe de Estado de 1976.





Fotograma del film documental Los perros *de Adrián Jaime, que teje la historia de los revolucionarios del ERP a través de la memoria de uno de sus protagonistas*



"Historia del bosque justicialista. Eva como bella durmiente", óleo de Daniel Santoro (Buenos Aires, 1954). Su pintura del "mundo peronista" recorre la mitología que, leída de distintos modos, ocupa el imaginario colectivo

EL OFICIO MÁS TERRESTRE

Operación masacre, *Quién mató a Rosendo*, *El caso Satanowsky* y el cuento "Esa mujer" (*Los oficios terrestres)* concretan el pasaje de Walsh de la indagación sobre el crimen privado –que iniciara con el policial de enigma– a la del organizado desde el poder estatal con su aparato represivo. Los cadáveres son, en su narrativa, motores del relato. Primero, el "cadáver-tipo" del policial; más tarde, otros, más acuciantes: los cadáveres que en realidad están vivos; los que pueden ser escondidos porque –embalsamados– no hieden; los que, sin más, desaparecen –como el suyo–. El crítico Ángel Rama ve en el policial de Walsh procedimientos que anticipan los de sus obras de testimonio político: tomar un hecho como objeto a investigar; interpretarlo desde varios puntos de vista; reforzar la objetividad con notas a pie de página, prólogos y gráficos. Walsh practica, en estos libros, su teoría sobre la literatura. Publica primero su investigación como notas de denuncia, en periódicos; y luego, cuando se editan como libro, ya se ha ejercido sobre ellas una transformación que las ha vuelto literarias: es decir, se trata de textos que se forjan en el cruce de literatura y periodismo. La premisa que actúa como punto de partida es que, en nuestra sociedad, "lo cierto nunca es verosímil", como lo corrobora la afirmación de que "hay un fusilado que vive". Las versiones falsas de la Justicia suelen ser aceptadas como verdaderas, justamente por ser más creíbles. El narrador –en cuya identidad se unen el detective y el periodista, alter ego de Walsh– revela lo imposible, a partir de su búsqueda y de la presentación de pruebas. También exhibe los clichés con que el periodismo tiñe de objetividad la ideología subyacente y se aviene a lo más seguro y tranquilizador. Las obras resultantes son legibles como testimonio y como ficción. En el "Prólogo" a *¿Quién mató a Rosendo?,* el autor invita: "Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya" –con lo que valida su carácter literario–. En la Introducción, *Operación...* usa recursos del texto informativo para ostentar, paradójicamente, la inverosimilitud propia de la ficción: "La historia me pareció cinematográfica, apta para todos los ejercicios de la incredulidad"; y, en nota al pie, advierte que se ha interpretado el suceso como una "novela por entregas". En las tres novelas, hechos y personas reales

FORMAS Y TÉCNICAS

Abanico o pistola

En una entrevista que Piglia le hace en 1970, Walsh propone que quizá la novela ficcional haya sido solo un momento en el proceso de transformación de los géneros –que son históricos–, correspondiente a una determinada clase social –la burguesía–, en una precisa fase de su desarrollo. Sugiere que la ficción podría estar llegando a su final porque un nuevo tipo de sociedad y de relaciones de producción exigen un nuevo arte. Imbuido de la urgencia de aprehender la verdad que el poder oculta y de exhibir lo descubierto, Walsh teme que la acusación, traducida al arte de la novela, se vuelva inofensiva porque la sociedad la sacraliza. Entonces, propone que el testimonio y la denuncia sean tratados por el escritor como categorías artísticas, merecedoras de los mismos esfuerzos que se le dedican a la ficción: su elaboración "admite cualquier grado de perfección. En el montaje, la compaginación, la selección, el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas. Digo esto porque pienso en trabajos como el de [el cubano] Barnet, por ejemplo, (...) *Biografía de un cimarrón*". Estas formas, que Walsh había ejercitado ya en *Operación masacre*, coagulan recién en los '60, en obras de norteamericanos como Truman Capote, Norman Mailer y

son sometidos a una organización ficcional: uso del *suspense*, parcelación en escenas. Pero, previamente, se nombran los pasos de la pesquisa: "he hablado con testigos presenciales, he obtenido la versión taquigráfica de las sesiones secretas de la Consultiva provincial, he hablado con familiares de las víctimas, he trabado relación con conspiradores, asilados y prófugos, delatores presuntos y héroes anónimos".





Fotograma del film documental Operación Masacre, *de Jorge Cedrón y Rodolfo Walsh*

LA REVOLUCIÓN FUSILADORA Y OTROS "CUENTOS"

Las obras literarias de denuncia persiguen un objetivo social, explícito en el Prólogo a *Operación masacre*: "el aniquilamiento a corto plazo de los asesinos impunes, de los torturadores, de los 'técnicos' de la picana que permanecen a pesar de los cambios de gobierno, del hampa armada y uniformada". Y un efecto de lectura: "que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse". Porque "mientras los ideólogos sueñan, gente más práctica tortura y mata". Cada título esclarece un "caso" que es, a la vez, político y literario. En el club "Capablanca" de La Plata, Walsh juega al ajedrez la noche del 9 de junio de 1956 cuando oye, a lo lejos, unos tiros provenientes de la insurrección del general peronista Valle contra la dictadura de Aramburu. Tiempo después, se acerca a su mesa de café un hombre con un "agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada, y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte". Es uno de los siete sobrevivientes de los doce fusilados en un basural de José León Suárez, el alba del 10 de junio de 1956. Horas antes, estos civiles habían sido arrestados en la localidad de Florida, acusados de estar implicados en el levantamiento, mientras se hallaban reunidos, mirando un combate de boxeo por televisión. Walsh señala al jefe de Policía de la provincia, Desiderio Fernández Suárez, como el ejecutor material de la masacre y aporta agravantes: ninguno de los fusilados era sedicioso; no había habido orden superior para la ejecución. Una serie de desprolijidades permite a algunos escapar a la muerte e iniciar un periplo en enfermerías y comisarías donde quedan huellas de lo ocurrido. Impactado por esa realidad obliterada, Walsh pasa a vivir en peligro: una cédula falsa con el nombre de "Francisco Freyre", un nuevo domicilio en el Tigre, un rancho helado en Merlo. En busca de la verdad, encuentra la borradura de las huellas y enormes "errores" de quienes están acostumbrados a la impunidad. *El caso Satanowsky* revela cómo la muerte del abogado protagonista no



Tomas Wolfe, y son rotuladas como "non fiction". Pero, en el caso de Walsh, se trata de un uso político de las formas estéticas que pone en jaque la noción de verosimilitud del realismo burgués: es decir, la idea remanida de "ilusión de realidad", que tranquiliza la conciencia porque se trata "solo" de una historia inventada. Ubica en primer plano la relación directa del arte con la política, con el contexto social concreto en que el escritor produce en un momento y país específicos. También, una confianza extrema en que la palabra ilumina los sectores oscuros donde se oculta lo que debe ser develado. Walsh, cuando piensa en la escritura así como cuando la ejecuta, no distingue ética de estética: más bien, postula un uso ético de los mecanismos estéticos del lenguaje. El orden de lo literario es concebido como el de la verdadera subversión –de hecho, reniega de sus cuentos policiales de enigma, por considerarlos asidos a los principios creadores de la literatura burguesa–: "vos estás en realidad compitiendo con esos tipitos a ver quién hace mejor el dibujito (...) hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejás es un abanico o es una pistola (...) y podés mover a la gente en grado incalculable."





Reunión del periódico de la CG-TA. Walsh y Raimundo Ongaro en los extremos del escritorio

fue un crimen privado sino ejecutado por miembros parapoliciales de la SIDE, para quedarse con el diario *La Razón,* expropiado por la Revolución Libertadora a los Peralta Ramos. Satanowsky, abogado de la familia litigante para recuperar el medio, es la víctima de un *thriller* político, al enfrentarse al Estado por una fuente económica y un canal para manejar la información. Cuando escribe *¿Quién mató a Rosendo?*, Walsh es integrante del ala más combativa de la CGT, que busca limpiar el verticalismo corrupto de Vandor. El "tema superficial" del libro "es la muerte del simpático matón y capitalista de juego que se llamó Rosendo García, su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955", reza el *Prólogo*. En 1966, en confuso tiroteo entre facciones sindicales, en un bar de Avellaneda, mueren dos militantes del sector sindicalista opositor –Blajakis y Salazar– y el propio Rosendo, vinculado a Vandor. La versión oficial atribuye la responsabilidad de la muerte de Rosendo al antioficialismo. El texto asegura que las balas partieron de la mesa vandorista. En la reconstrucción de los hechos, Walsh contó con el testimonio de los sobrevivientes y con los datos del expediente judicial aportados por el abogado defensor de todos ellos, Norberto Liffschitz. Sobre este fondo, sobresale el tratamiento literario de los personajes, que los vuelve complejos y fuertemente humanizados. De ellos, el lector conoce su interior, gracias a la contaminación de sus voces con la del narrador y al diseño de los diálogos, que exhiben los matices, tonos y vibraciones de la oralidad, con su carga emotiva. Walsh, según el periodista Eduardo Jozami, ve en sus personajes "siempre algo reivindicable" que "también alcanza a 'los del otro lado'". Armando Cabo, por ejemplo, que "junto a Vandor, avanza (...) disparando metódicamente con su 38 especial", es mostrado además como un hombre que, "arruinado por las transacciones y el alcohol, ha sido un héroe de la resistencia" del '55. También Rosendo, "organizador de la quiniela, enriquecido por la corrupción, apoyado en el matonismo y la violencia", está trabajado a partir del dilema entre su lealtad a Vandor y su ambición de sucederlo; y humanizado en el gesto de asombro con que reacciona cuando advierte que va a morir.

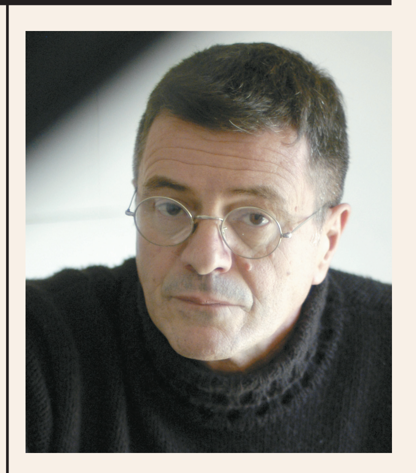
LOS CUERPOS FANTASMA

"Esa mujer" explota el paroxismo de la fuerza mítico-simbólica del peronismo, encarnada en la trayectoria del cadáver de Eva: primero, embalsamado; robado, después; vejado, mutilado, ocultado, exiliado: un enigma macabro que contribuyó a la canonización. Es un relato basado en la investigación del paradero del cuerpo, otro hecho de violencia política organizado por el gobierno de Aramburu para borrar de la realidad hasta el nombre y el recuerdo del "tirano". Se narra en él una conversación entre un investigador que busca "una muerta, un lugar en el mapa" y el Coronel que sacó el cadáver de Eva de la CGT porque "ellos" querían "fondearla en el río, tirarla de un avión, quemarla y arrojar los restos por el inodoro, diluirla en ácido". En el *Prólogo*, Walsh aclara que "la conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera". El punto de partida y la lógica reiteran los de sus novelas de denuncia: indagación, necesidad de testimoniar los delitos del Sistema, uso de elementos no ficcionales. Efectivamente, el coronel del cuento no es otro que Moori-Koening, jefe de los servicios de información de los gobiernos de Lonardi y Aramburu. El periodista le insiste: "¿No le preocupa la historia? ¡Yo escribo la historia, y usted queda bien, bien para siempre, coronel!". Sólo que, como en este caso la verdad no se ha alcanzado, Walsh opta por convertir la búsqueda en un cuento donde el investigador sugiere que va tras "una fantasía: la clase de fantasía perversa que algunos sospechan que podría ocurrírseme". Igual que en el origen de *Operación masacre*, en el plano de los crímenes organizados por el poder, lo inverosímil es la verdad y esta se cuela por las rendijas del discurso del Coronel alucinado: "estaba desnuda en el ataúd y parecía una virgen. La piel se le había vuelto transparente", "le cortamos un dedo", "Más tarde se lo pegamos", "La sacamos en un furgón", "La tapé con una lona, estaba en mi despacho, sobre un armario", "¡La enterré parada, como Facundo, porque era un macho!". Hasta que, cerrando la cadena de monstruosidades que forman la verdad, el narrador alcanza a escuchar la frase clave que indica que su "fantasía perversa" es acertada: "Es mía. (...) Esa mujer es mía".



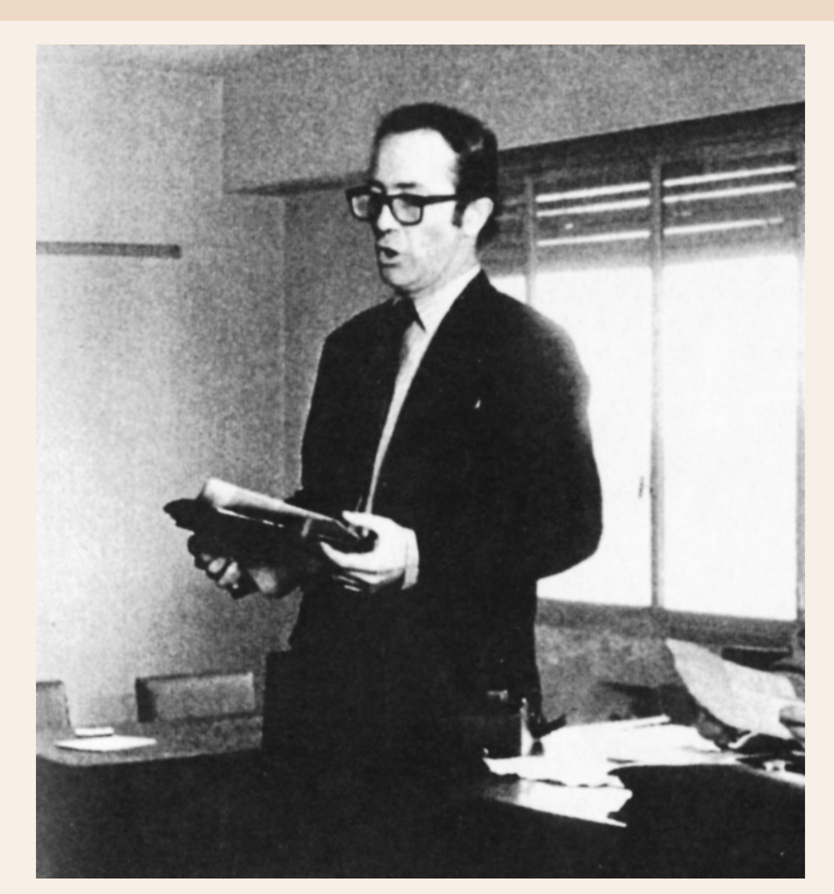
La construcción del héroe

A treinta años de su muerte, sigue faltando una edición de la obra completa de Walsh, una que reúna la diversidad de su escritura, tanto los textos que prueban su pasión por la literatura como los que datan su impulso a la acción. (...) Las dos, su literatura y su política, con un rasgo en común: la vanguardia. La vanguardia en literatura, en esos años, es (...) el realismo crítico, como define Lukács el género. Su metodología deductiva se vuelve "hard boiled" en sus crónicas policiales. Cuando traduce, ahora porteñiza a Chandler y Mc Coy con el voseo. En lo político, la vanguardia es la lucha armada. Y Walsh se incorpora a Montoneros, organización guerrillera que se postula como vanguardia. Una edición de sus obras completas, calculo, atendería esta hipótesis: Walsh y las vanguardias. Alguna vez Rodrigo Fresán dijo que Walsh era nuestro Lawrence de Arabia. Pensemos por un instante en Sarmiento definiendo nuestro país como un territorio árabe. No me parece ninguna *boutade* considerar a Walsh desde esta perspectiva. Del mismo modo que Walsh no elige cualquier literatura, sino una que infiltre, en su militancia el gesto se replica. En esa coherencia hay también la preocupación por una cuestión: la épica. Walsh suma tantos atributos heroicos en su vida como en su literatura. En él se corporiza todo un modelo: el intelectual que renuncia a la torre de marfil cuando empieza a investigar los fusilamientos de la Libertadora. Entonces, la revelación de una causa. Que le permite fundir un ideal de justicia con la aventura. (...) Y, a un costado, siempre, los papeles. Muere, además joven. En esta zona la tragedia griega se nacionaliza: ocurre a la vuelta de la esquina. (...) Su imagen tienta las polarizaciones facilongas. El intelectual que se tirotea con un grupo de tareas de la ESMA en San Juan y Entre Ríos tras despachar su catilinaria en un buzón versus el bibliotecario ciego de la calle México. Estas comparaciones son siempre maniqueas. (...) Sin embargo no todos los que vivieron con intensidad los '70 padecen de maniqueísmo: a considerar está ese artículo en el que Gelman le reconoce a Borges un coraje tardío al admitir su necedad política, y firmar en el '81, bajo la dictadura, una solicitada de las Madres, mientras tantos intelectuales ocultaban sus agachadas. (...) Hoy es tan fácil darle un chirlo por izquierda a la Ocampo como levantar por conveniencia oportunista al Walsh fetichizado por la militancia. Si el Che es un pin, Walsh para muchos puede ser estampita. Cada vez que se lo homenajea a Walsh, corriendo sus méritos literarios, subordinándolos a su militancia, el acento suele ponerse en su heroicidad. Inevitable sortear, por donde uno se arrime a Walsh, la cuestión de la heroicidad. En suma, Walsh reúne todos los atributos para ingresar al panteón de los próceres bellos. Pero hay una trampa en santificarlo: su lectura puede volverse aséptica. Estoy convencido: aunque no pueda aislarse de su militancia, su literatura es infinitamente más poderosa. La prueba es su vigencia. La calidad de su escritura es invencible. Sus enemigos, no tanto. (...) El problema, quizá la gran dificultad, que presenta la lectura de Walsh: aquello que puede compartirse con él, un gusto por la literatura, nos deja afuera cuando pensamos en el peso y la credibilidad que se le



Guillermo Saccomanno (Buenos Aires, 1948) ha sido desde muy joven guionista de historietas y de cine; en la actualidad, trabaja como narrador y colaborador permanente del periódico Página/12. *Ha publicado las novelas* Prohibido escupir sangre *(1984),* Roberto y Eva. Historias de un amor argentino *(1989, Premio Crisis de Narrativa Latinoamericana; reeditada en 2004 como* El amor argentino*),* El buen dolor *(1999, Premio Nacional de Novela, 2001);* La lengua del malón *(2003) y* El pibe *(2006). Entre sus libros de cuentos figuran* Situación de peligro *(1986);* Bajo bandera *(1991, Segundo Premio Municipal; más tarde adaptado por él mismo para el cine);* Animales domésticos *(1994) y* La indiferencia del mundo *(1997, Premio Municipal). El presente texto está basado en un artículo que escribiera al cumplirse el último 25 de marzo los 30 años de la muerte y desaparición de Rodolfo Walsh*







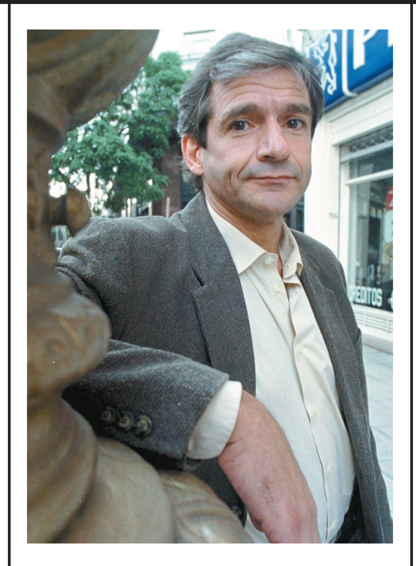
Walsh dando una conferencia en mayo de 1969

otorgó a su construcción del héroe. La figura épica y la convicción de la violencia ensamblan en este sentido. Y determinan, para nosotros, sus contemporáneos, una lectura. (...) La experiencia en Walsh es siempre “maravillosa”. Y pertenece al orden del mito. A esta altura me pregunto si la tragedia de Walsh no ha sido la literatura: hacer literatura en la vida. Tener una vida literaria, digo. De ser así, habría que juzgar desde esta perspectiva su política. Sólo enunciarlo, soy consciente, puede irritar a varios. Me pregunto si toda la construcción del héroe no está pasando ya al almidón de los manuales escolares con una remembranza heroica a la manera del Sargento Cabral. Si en lugar de su causa, me pregunto, la lucha por un mundo más justo, no estará llamada a perdurar, en cambio, su literatura de ficción, los cuentos de irlandeses, el ensamble de “Fotos” y “Cartas” (dos cuentos que, por experimentación narrativa y temática pueblerina es indeclinable conectar con Puig), o “Nota al pie”, esa narración tan perfecta en composición de trama como en escritura. Arriesgo: no es su genio narrativo lo que problematiza su lectura. (...) Lo que lo vuelve extraño a Walsh es justamente eso: la cuestión del héroe. Y el héroe, mientras continuemos fascinados por su construcción personal, privilegiando la épica por encima de la palabra justa que él perseguía, seguirá opacando sus relatos. Es cierto: para muchos el militante supera el interés por el escritor. El romanticismo es tramposo: reclama biografías desgarradas para mostrarse sensible en una lectura progre de losa radiante, conmoverse con peligros que se pudo correr, pero que no se está dispuesto a repetir en función de un confort. Walsh se ajusta a la mala fe ideológica de muchos para “idealizar” un pasado en su etapa más macabra. En un razonamiento delleuziano podríamos convenir que así como no es la enfermedad sino la salud quien escribe la literatura de Kafka, no es la muerte la que legitima la escritura de Walsh. Sugiero reflexionar al respecto: esa sombra, la del hijo del mayordomo que se hace revolucionario. Porque la sombra del héroe puede apagar los brillos de un refinamiento intelectual que no puede ni debe ser patrimonio de los ricos de esta tierra. Y ahí, en su escritura, está la militancia más lúcida de Walsh. Más subversiva también. Volviendo al comienzo de estas reflexiones: cuando se reúna la obra completa de Walsh, anotada, cronológicamente fechada y contextualizada, allí podrá leerse otra historia, con sus destellos y oscuridades, y el que la narrará será el escritor mismo, porque esa edición de su obra, tal como la imagino, será su autobiografía, no sólo la literaria. También la humana.



La travesía de la escritura

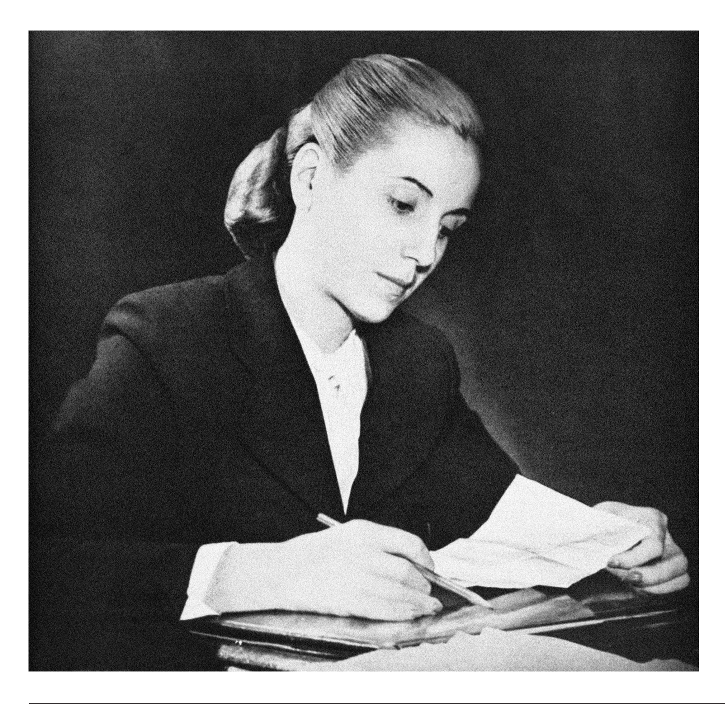
La encrucijada entre militancia y escritura, investigación periodística y relato prosigue la tradición instalada por Walsh en Argentina, hasta el presente. Al revisar las condiciones de producción de las narraciones de "non-fiction" en el país, lo primero que se hace evidente es cómo, a diferencia de la situación en que trabajara, por ejemplo, Capote –que cuenta en su investigación con la colaboración de la justicia y el dinero de la editorial que lo financia–, el género nacional sigue siendo relato enfrentado al Estado o a la "Ley". Así, novelas como la del periodista Cristian Alarcón, *Cuando me muera quiero que toquen cumbia*, saca a la luz la existencia ocultada de un Escuadrón de la Muerte que actuaba en la Zona Norte del conurbano bonaerense, hecho que descubre al investigar el aumento del gatillo fácil contra menores por parte de la Policía Bonaerense. Eduardo Anguita (Buenos Aires, 1953) –coautor, con Martín Caparrós, de los tres tomos de *La Voluntad*, que historiza la lucha armada en los '70– escribe *Sano juicio* (2001), una novela del género que relata cómo el juez español Baltasar Garzón llevó adelante, contra toda esperanza, los juicios internacionales contra el genocidio argentino y chileno, durante las dictaduras de Videla y Pinochet. El autor es investigador, testigo y protagonista, pues él mismo, militante del ERP, fue preso político entre 1973 y 1984. Su escritura desafía, como la de Walsh, al Estado. En este caso, al menemista, que ha decretado el indulto para los genocidas, como corolario de las leyes de "punto final" y "obediencia debida" del gobierno de Alfonsín. El discurso, rebosante de información judicial y política, opta no obstante por acentuar la humanidad de personajes individuales cuya conciencia escucha el lector. Así, la acción arranca percibida por el protagonista, Carlos Slepoy, argentino exiliado en España, abogado y presidente de la Asociación Argentina pro-derechos humanos de Madrid, cuando lee, incrédulo, en el diario, que "Garzón admite una denuncia contra militares argentinos por genocidio y terrorismo". El denunciante, el fiscal Castresana, que en los medios ha pasado desapercibido, es en *Sano juicio* elevado al sitial que merece su decisión: sin él no habría existido el juez Garzón. La narración del encuentro entre Castresana y Slepoy en un café madrileño da la voz al fiscal que enuncia con sencillez los motivos que lo impulsaron a presentar la denuncia por delitos de lesa humanidad: como persona, se siente con derecho a querellar porque esas acciones aberrantes no hieren a un individuo sino a todos los hombres. Castresana es quien en el mundo globalizado aun es capaz de conmoverse, en oposición al macilento rostro de los imperturbables: "las imágenes de la televisión le habían puesto la piel de gallina: esas mujeres que no dejaron de caminar todos los jueves por casi dos décadas, con gestos altivos y los brazos agarrados, al frente de la manifestación. (...) Y los de HIJOS (...) abriendo su identidad a los codazos, sin saber ni cómo ni, en muchos casos, por qué sus padres no estaban allí con ellos". Manifestaciones en Madrid, la detención de Pinochet, la militancia sostenida de Rigoberta Menchú y Pérez Esquivel, los trabajos hercúleos de Garzón que, inicialmente, se hace cargo de la causa porque "cae" en su juzgado y, a poco de ello, la toma como propia: multitud de acontecimientos confluyen en una trama que no tergiversa lo real. Dos afirmaciones expuestas por el autor en el "Prólogo" operan como leit motiv literario-ideológico: "quien estuvo preso pierde el tiempo, quien estuvo exiliado pierde la geografía". En el final, Slepoy rememora lo perdido: no solo esas coordenadas; también la sensibilidad en las piernas por un tiro de un policía español, cuando se metiera a defender a unos chicos. El cierre novelesco postula la necesidad de recordar –Slepoy "tenía veinticinco años y doce mil kilómetros de memoria"– y a la palabra del padre, como ley de vida: "Con el tiempo vas a ver qué importante es no perder el rumbo".





Eduardo Anguita, autor, junto a Martín Caparrós, de los tres tomos de La Voluntad, *historia de la militancia armada argentina en la década del '70*

Antología



Retrato de Eva Perón, personaje alrededor del cual gira la trama de "Esa mujer"

ESA MUJER

"El Coronel elogia mi puntualidad. –Es puntual como los alemanes –dice.

–O como los ingleses.

El Coronel tiene apellido alemán.

Es un hombre corpulento, canoso, de cara ancha, tostada.

–He leído sus cosas –propone–. Lo felicito.

Mientras sirve dos grandes vasos de whisky, me va informando, casualmente, que tiene veinte años de servicios de informaciones, que ha estudiado filosofía y letras, que es un curioso del arte. No subraya nada, simplemente deja establecido el terreno en que podemos operar, una zona vagamente común.

Desde el gran ventanal del décimo piso se ve la ciudad en el atardecer, las luces pálidas del río. Desde aquí es fácil amar, siquiera momentáneamente, a Buenos Aires. Pero no es ninguna forma concebible de amor lo que nos ha reunido.

El Coronel busca unos nombres, unos papeles que acaso yo tenga.

Yo busco una muerta, un lugar en el mapa. Aún no es una búsqueda, es apenas una fantasía: la clase de fantasía perversa que algunos sospechan que podría ocurrírseme. Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra.

El Coronel sabe dónde está.

Se mueve con facilidad en el piso de muebles ampulosos, ornado de marfiles y de bronces, de platos de Meissen y Canton. Sonrío ante el Jongkind falso, el Figari dudoso. Pienso en la cara que pondría si le dijera quién fabrica los Jongkind, pero en cambio elogio su whisky.

El bebe con vigor, con salud, con entusiasmo, con alegría, con superioridad, con desprecio. Su cara cambia y cambia, mientras sus manos gordas hacen girar el vaso lentamente.

–Esos papeles –dice. Lo miro.

–Esa mujer, Coronel. –Sonríe.

–Todo se encadena –filosofa.

A un potiche de porcelana de Viena le falta una esquirla en la base. Una lámpara de cristal esta rajada. El Coronel, con los ojos brumosos y sonriendo, habla de la bomba.

–La pusieron en el palier. Creen que yo tengo la culpa. Si supieran lo que he hecho por ellos, esos roñosos. (...)

–Creen que yo tengo la culpa. Esos roñosos no saben lo que yo hice por ellos. Pero algún día se va a escribir la historia. A lo mejor la va a escribir usted. (...)"

Rodolfo Walsh, *Obra literaria completa,* México, siglo XXI, 1985

EL FUSILADO QUE VIVE

(...) "El número 1624 de la calle Florencio Varela, en Florida, marca un hermoso chalet de estilo californiano. Podría ser la residencia de un abogado o de un médico. La ha construido con sus manos don Pedro Livraga, hombre silencioso, ya entrado en años, que en su juventud ha sido peón de albañil y que luego, en paulatina maestría del oficio, ha terminado en constructor.
Tres hijos tiene don Pedro. La mayor está casada. Los dos varones, en cambio, viven con él. Uno de estos es Juan Carlos.
Flaco, de estatura mediana, tiene rasgos regulares, ojos pardo-verdosos, cabello castaño, bigote, le faltan unos días para cumplir veinticuatro años.
Sus ideas son enteramente comunes, las ideas de la gente del pueblo, por lo general acertadas con respecto a las cosas concretas y tangibles, nebulosas o arbitrarias en otros terrenos. Tiene un temperamento reflexivo y hasta calculador. Pensará mucho las cosas y no dirá lo que no le convenga.
Esto no excluye una curiosidad instintiva, una impaciencia de fondo, no manifiesta en los actos menudos pero sí en la forma en que va tratando de adaptarse al mundo. Ha abandonado sus estudios secundarios al terminar el primer año. Después, durante varios, ha sido oficinista en la Aeronáutica. Ahora trabaja de colectivero. Más tarde, ya "resucitado", acompañará a su padre en trabajos de construcción.
Buen observador es, pero acaso confía demasiado en sí mismo. En el transcurso de la singular aventura que está por sobrevenirle, algunas cosas las captará con extraordinaria precisión y hasta será capaz de trazar diagramas y planos muy exactos. En otras, se equivocará e insistirá terco en el error.
Ante el peligro se mostrará lúcido y sereno. Y pasado el peligro, demostrará un coraje moral que debe señalarse como su principal virtud. Será el único, entre los sobrevivientes o los familiares de las víctimas, que se atreva a presentarse para reclamar justicia.
¿Sabe algo, esa tarde del 9 de junio, de la revolución que estallará después? Ha llegado a su casa antes de terminar su turno de trabajo, y esto podría parecer sospechoso. Pero el caso es que se le ha descompuesto el colectivo que maneja –el número 5 de la línea 10 con recorrido en Vicente López–, y la empresa confirmará ese detalle.
¿Sabe algo? Él lo negará terminantemente. Y añadirá que carece de todo antecedente policial, judicial, gremial o político. Y esa afirmación también será probada y confirmada.
¿Sabe algo a pesar de todo? Son muchos en el Gran Buenos Aires los que están en la onda, aunque no piensen intervenir. Sin embargo, de los numerosos testimonios recogidos, no hay uno solo que indique a Livraga como comprometido o enterado.
Son más de las diez de la noche cuando Juan Carlos sale de su casa. Dobla a la derecha y luego toma por la avenida San Martín en dirección a Franklin, donde hay un bar que frecuenta. Hace frío y las calles están poco transitadas.
Cierta indecisión lo domina. No sabe si quedarse jugando una partida de billar o si ir a un baile al que ha prometido su asistencia.
La casualidad decide por él. La casualidad que le sale al paso en la persona de su amigo Vicente Rodríguez (...)."

Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989



"La juventud" (1972), escultura de Ricardo Longhini, hecha con restos de la Escuela de Arte. Simboliza el aniquilamiento de una generación

Bibliografía

AMAR SÁNCHEZ, ANA MARÍA, *El relato de los hechos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
AMÍCOLA, JOSÉ, "Manuel Puig y la narración infinita. Figuras". En Drucaroff, Elsa (dir.), *La Narración gana la partida*. En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
BASCHETTI, ROBERTO, *Rodolfo Walsh, vivo,* Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994.
BERTRANOU, ELEONORA, (Saint John's U.), "El teatro de Rodolfo Walsh", Brown University, II Congreso internacional de estudios transatlánticos dedicado a José Emilio Pacheco, Eduardo Mendoza y Diamela Eltit: "Recargando identidades", Providence, abril, 2004.
CALABRESE, ELSA, "Gestos del relato: el enigma, la observación, la vocación". En Drucaroff, Elsa (dir.), *La Narración gana la partida*. En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
GARCÍA LUPO, ROGELIO, "Prólogo" a Walsh, Rodolfo, *El violento oficio de escribir (obra periodística 1953-1977)*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
GILLESPIE, RICHARD, *Soldados de Perón. Los Montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo, 1987
JOZAMI, EDUARDO, *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción* Buenos Aires, Norma, 2007.
LINK, DANIEL, "Prólogo y edición" a Walsh, Rodolfo, *Ese hombre y otros papeles personales,* Buenos Aires, Seix Barral, 1996.
OLLIER, MARÍA MATILDE, *La creencia y la pasión. Privado, público y político en la izquierda revolucionaria*, Buenos Aires, Ariel, 1998
PACHECO, JOSÉ EMILIO, "Prólogo" a Walsh, Rodolfo, *La creación literaria*, México, Siglo XXI, 1985.
SEOANE, MARÍA, *Todo o nada*, Buenos Aires, Planeta, 1992.
VIÑAS, DAVID, *Literatura argentina y política,* Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

Ilustraciones

P. 498, P. 511, *Ricardo Longhini. Obras 2000-2005*, Centro Cultural Recoleta, 2005.
P. 499, MANSILLA, LUCIO V., *Los siete platos de arroz con leche*, Buenos Aires, Eudeba, 1960. SUAREZ DANERO, E. M., *El sainete*, Buenos Aires, CEAL, 1970. GARCÍA, GERMÁN LEOPOLDO, *Nanina*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1968. *Los diez mandamientos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1966.
P. 500, P. 506, P. 508, *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Madrid/Buenos Aires, Alianza Editorial, 2000.
P. 501, *Primer Plano. Suplemento de Cultura del diario Página/12*, 7 de junio de 1992.
P. 502, *Todo es Historia*, edición nº 471, octubre de 2006.
P. 503, *Catálogo Incaa/Cine argentino*, Buenos Aires, Incaa, 2005.
P. 504, *www.danielsantoro.com.ar* [Obras de 2004].
P. 505, *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957-1983*, vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.
P. 507, P. 509, Archivo *Página/12.*
P. 510, *Argentina en marcha*, Buenos Aires, Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, 1950.